

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

(1683-1764)

OEUVRES COMPLÈTES

Publiées sous la Direction de C. SAINT-SAËNS

TOME V

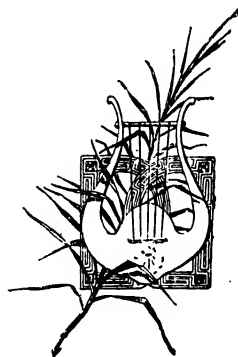
Motets

(2^e SÉRIE)

LABORAVI

DEUS NOSTER REFUGIUM

DILIGAM TE



PARIS

A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS

4, PLACE DE LA MADELEINE, 4

1899

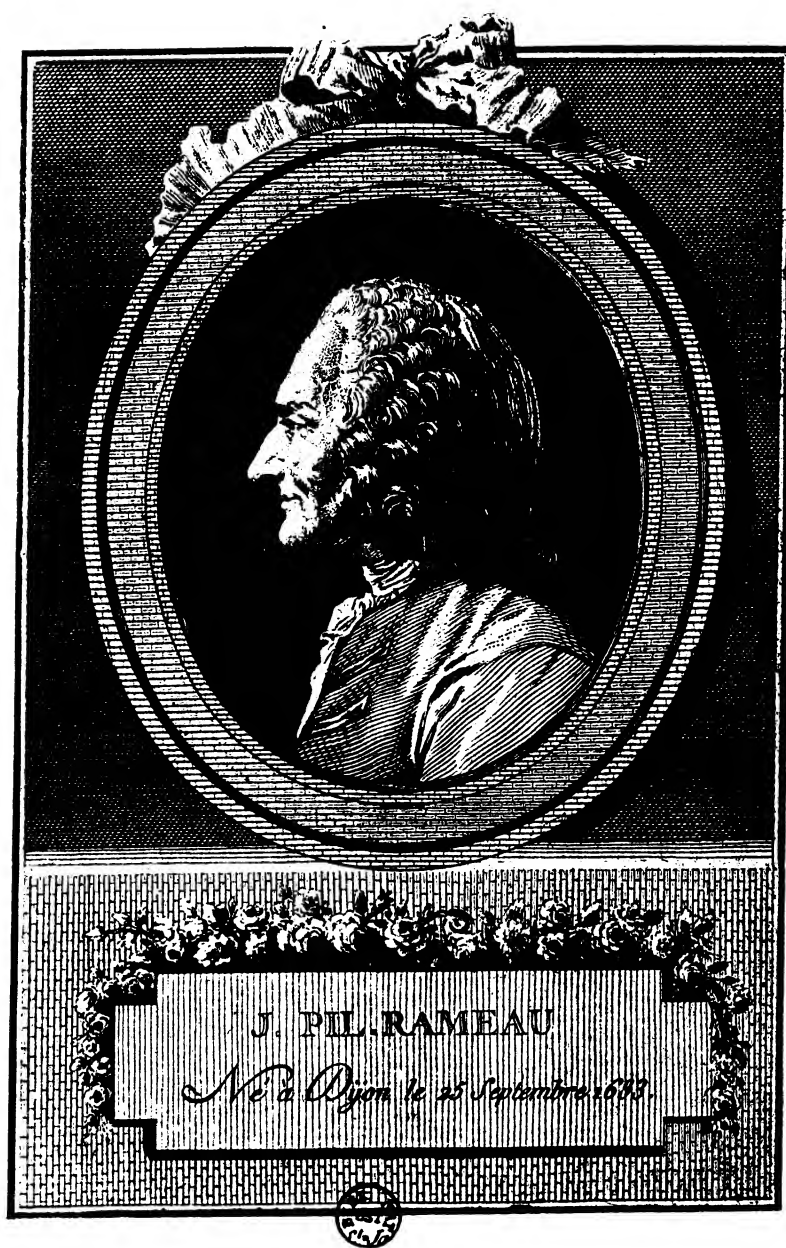
*Propriété pour tous pays. — Déposé selon les traités internationaux
Droits de représentation, de traduction et d'exécution réservés.*

Motets

(2^e SÉRIE)

IL A ÉTÉ TIRÉ

Vingt-cinq exemplaires réservés sur papier de Hollande Van Gelder.



JEAN-PHILIPPE RAMEAU

(1683-1764)

OEUVRES COMPLÈTES

Publiées sous la Direction de C. SAINT-SAËNS

TOME V

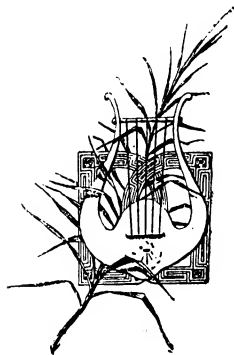
Motets

(2^e SÉRIE)

LABORAVI

DEUS NOSTER REFUGIUM

DILIGAM TE



PARIS

A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS

4, PLACE DE LA MADELEINE, 4

1899

*Propriété pour tous pays. — Déposé selon les traités internationaux
Droits de représentation, de traduction et d'exécution réservés.*



AVANT-PROPOS

LES compositions religieuses de J. Ph. Rameau, publiées dans l'Édition complète de ses œuvres, forment la matière de deux volumes.

Le premier contenait deux Psaumes : *In Convertendo* et *Quam dilecta tabernacula*; il a paru en 1898.

Le second paraît en 1899; il contient trois Motets : *Laboravi*, pour cinq voix, avec accompagnement d'orgue ou basse continue, *Deus noster refugium* et *Diligam te* pour soli et chœurs, avec accompagnement d'orchestre.

Du premier volume on peut dire qu'il a été une véritable révélation pour le public musical. Le Psaume *Quam dilecta tabernacula* fut en un seul hiver l'objet de plusieurs exécutions : d'abord à la Société des Concerts, sous la direction de son éminent chef, M. Paul Taffanel, les 27 novembre et 4 décembre 1898, puis au Conservatoire encore, et sous la même direction, à l'exercice public des élèves le 4 mai 1899. Chaque fois, il produisit un effet considérable, et nos critiques musicaux les plus autorisés se firent, avec éloquence, l'écho de l'impression générale. Il suffit de rappeler les articles de MM. Camille Bellaigue, Alfred Bruneau, Paul Dukas, Adolphe Jullien, Arthur Pougin, Albert Soubies, Henry Gauthier-Villars, etc.

Le second volume promet d'exciter un égal intérêt. Le Motet *Laboravi*, témoignage évident de la science de son auteur, avait été placé par lui comme

exemple dans son *Traité d'Harmonie* qui date de 1722; il n'a été publié depuis qu'une seule fois, à Paris chez Girod, par les soins de Ch. Vervoitte. Les deux autres Motets n'existent qu'en copie à la Bibliothèque Nationale et sont demeurés jusqu'à ce jour inédits.

Comme d'habitude, M. Camille Saint-Saëns a procédé à l'établissement du texte définitif; M. Charles Malherbe, archiviste de l'Opéra, a révisé l'ensemble et rédigé le Commentaire bibliographique. A ce volume enfin sont joints une illustration et un fac-similé. L'une est un portrait de Rameau, sans date et sans nom de graveur, emprunté à la riche collection des estampes de la Bibliothèque Nationale; l'autre est la reproduction d'une page du motet *Laboravi*, en son édition originale.

Un tel livre, préparé avec soin et imprimé luxueusement, ne peut manquer d'obtenir la faveur de ceux qui l'ont précédé. Il sera bien accueilli en France et à l'étranger par tous les amateurs qui s'intéressent aux œuvres de musique sacrée, par tous ceux qui ont le culte de l'art ancien et qui savent, en admirant les maîtres du présent, honorer les maîtres du passé.

LES ÉDITEURS.



COMMENTAIRE BIBLIOGRAPHIQUE

LE premier volume des Motets de J.-Ph. Rameau, publié en 1898, était précédé de notes assez développées qui s'appliquaient d'avance au second, et simplifiaient ainsi pour l'année suivante la tâche de commentateur. J'avais résumé l'histoire du Motet dans le passé, c'est-à-dire avant Rameau, et montré ce qu'était de son temps un tel genre de composition ; j'avais pu en outre préciser quelques détails se rapportant aux deux premiers ouvrages *In Convertendo* et *Quam dilecta tabernacula*, dont l'un fut même, du vivant de l'auteur, exécuté au Concert Spirituel. Pour les trois derniers, *Laboravi*, *Deus noster refugium* et *Diligam te*, il reste peu de choses à dire. Nous ne savons d'eux, rien ou presque rien. Si jamais quelque audition publique en fut donnée, nulle trace ne s'en est conservée, et tout doit donc se borner, en l'absence de documents historiques, à quelques indications bibliographiques ou critiques relatives aux trois œuvres qui forment la matière du présent volume.

I

LABORAVI

Ce motet est le seul des ouvrages de ce genre, composés par Rameau, auquel on puisse assigner une date presque certaine ; il est le seul en effet que Rameau lui-même ait publié, et cela dans des conditions assez particulières, car il s'agissait non pas d'un morceau édité séparément, mais d'une citation musicale au cours d'un ouvrage théorique. C'est pendant son séjour comme organiste à Clermont, en Auvergne, qu'il avait conçu et rédigé cet important écrit, le premier de ceux qui devaient par la suite établir sa renommée de théoricien : *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*. L'œuvre parut chez Jean-Baptiste-Christophe Ballard, en 1722, et certain passage de la préface montre que l'auteur n'avait pu venir à Paris pour en surveiller l'impression, ainsi qu'il l'eût souhaité sans doute :

« Comme il ne m'a pas été possible, pour satisfaire à mon *Employ*, de voir imprimer cet Ouvrage, j'ai été obligé de le relire avec une nouvelle application, et j'ai trouvé que je devois y faire quelques changemens et quelques corrections nécessaires, qu'on trouvera à la fin dans un Supplément. »

Constatons tout de suite, pour n'y plus revenir, que l'œuvre fut loin de passer inaperçue. Les principes qu'elle expose témoignaient de quelque hardiesse et rompaient avec plusieurs théories en faveur alors ; des partisans et des adversaires se déclarèrent pour et contre ; même les polémiques se poursuivirent bien longtemps, puisque dans l'Encyclopédie Jean-Jacques

Rousseau ne dédaigne pas d'y revenir et de combattre certains points de la doctrine. Une des preuves les plus claires de son succès et, si l'on peut dire, de sa force expansive, fut l'accueil qu'elle reçut auprès de l'étranger ; *trente* ans après, cette faveur se manifestait encore par une traduction anglaise ainsi présentée : *A treatise of musick, containing the principles of composition... By M^r Rameau... Translated in to english from the original in the french language... London, printed by R. Brown, 1752, in-4^o.*

Des quatre livres que comprend ce Traité, le premier a pour titre : « Du rapport des Raisons et Proportions Harmoniques » ; le deuxième : « De la nature et de la propriété des Accords ; Et de tout ce qui peut servir à rendre une musique parfaite » ; le troisième : « Principes de Composition », le quatrième : « Principes d'Accompagnement ». Le troisième livre est celui dans lequel Rameau a intercalé son Motet *Laboravi* qui occupe les pages 341-355 du chapitre XLIII : « Du dessein de l'Imitation et de la Fugue », et dont on trouvera l'un des feuillets reproduits ci-contre en fac-similé. On observera que la dernière ligne a été retranchée de notre Édition, car elle ne figure, suivant l'expression même de l'auteur, que « pour la preuve », c'est-à-dire pour la démonstration de son système de la basse fondamentale, système fondé sur le renversement raisonné des accords, et d'après lequel, on le sait, il faut toujours supposer sous l'accord exprimé un autre accord initial et caché, soit consonant (accord parfait), soit dissonant (accord de septième).

Rameau procède d'abord par définition ; il écrit :

La *Fugue* de même que l'*Imitation*, consiste en une certaine suite de Chant, que l'on fait repeter à son gré, et dans telle Partie que l'on veut, mais avec plus de circonspection, selon les Règles suivantes.

Si dans l'*Imitation* l'on peut faire repeter le Chant d'une ou de plusieurs Mesures, et même de tout l'*Air* dans une seule, ou dans toutes les Parties, et sur telles Cordes que l'on veut ; dans la *Fugue* au contraire, il faut que ce Chant soit entendu alternativement dans les deux principales Parties, qui sont le Dessus et la Basse, ou bien au lieu du Dessus, l'on prend telle autre Partie que l'on s'imagine, pour y faire regner le sujet ; et si la Piece contient plusieurs Parties, elle en est encore plus parfaite, lorsque la *Fugue* est entendue alternativement dans chaque Partie.

Alors il indique le rôle de la Tonique et de la Dominante, puis formule *douze* règles qui lui paraissent contenir tous les préceptes nécessaires à la constitution normale d'une fugue. La douzième de ces règles peut trouver place ici, puisqu'elle amène dans le Traité la citation de l'exemple qui nous occupe :

12. L'on peut faire entendre plusieurs *Fugues* différentes ensemble, ou les unes après les autres ; mais il faut autant que cela se peut, qu'elles ne commencent pas toujours dans le même Temps ou dans la même mesure, sur tout lorsqu'on les entend pour la première fois ; que leur progression soit renversée, qu'elles soient caractérisées différemment, c'est-à-dire, que si l'une contient des *Rondes*, l'autre contienne des *Blanches*, des *Noires*, etc., au gré du Compositeur ; et que si elles ne peuvent pas être entendues ensemble, qu'au moins une portion de l'une s'entende avec une portion de l'autre ; ce qui va s'éclaircir par un Exemple.

Rameau ne s'est pas servi pour sa composition d'un texte complet d'hymne ou de psaume ; il a simplement utilisé des paroles empruntées à la liturgie, et il a tracé, avec accompagnement de basse continue, une fugue à cinq voix qu'il dénomme pour cette raison : *Quinque*. Il la commente ensuite avec une évidente satisfaction. Il a dû prendre de la peine en effet pour fixer en un seul exemple l'application de toutes les règles par lui formulées ; il a donc mis dans sa composition tout son savoir et toute son ingéniosité ; il entend qu'aucune de ses intentions n'échappe à l'œil du lecteur, et il le guide ainsi lui-même non sans une certaine complaisance :

Cet Exemple contient quatre *Fugues* différentes, et il n'y a guères de musique où il s'en trouve davan-

Factæ sunt fau-ces meæ: Labora-

Rau- cæ factæ sunt fauces me- æ. Labo-

Rau-

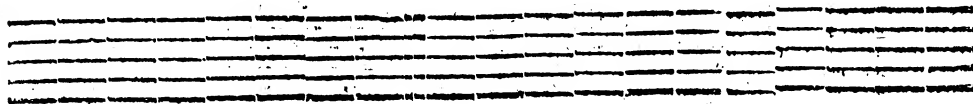
cla- mans, cla- mans, Labo- ra- vi

vi cla- mans, Labo-

BASSE-CONTINUE.

7 7 7 7

BASSE-FONDALEMENTALE pour la Preuve.



tage à la fois; l'on se contente même souvent de n'y en insérer qu'une ou deux, mais avec cela on peut les renverser, ce qui ne contribue pas peu à la perfection de l'Ouvrage.

La *Fugue* de *Raucæ factæ sunt*, etc. qui, pour *Réponse* à la *Dominante*, se termine presque par tout sur la *seconde Note*, serait encore plus parfaite, si elle se terminoit sur la *Note tonique*, comme cela se trouve à l'endroit où la *Basse* chante cette *Fugue*. Cependant cette *seconde Note* que nous subrogeons ici à la *Tonique*, peut bien se tolérer, sur tout lorsque l'on y est gêné par d'autres *Fugues*, qui en commençant ou finissant avec celle-ci, ne peuvent s'accorder qu'avec cette *seconde Note*. De plus, la suite des Accords ou même le bon goût, nous porte quelquefois à interrompre le véritable Chant de la *Fugue*; ce qui provient souvent de l'adresse de l'Auteur, pour introduire plus de diversité dans le cours de sa Pièce, bien que cela ne doive être permis qu'après que les *Entrées* de la *Fugue* ont été suffisamment entendues.

... Au reste, il est bon de sçavoir que lorsque l'on veut faire entendre plusieurs *Fugues* à la fois, il faut qu'il y en ait toujours une qui nous guide, et l'on peut choisir, en ce cas, celle que l'on veut; de sorte que quand le Chant d'une *Fugue* plaît, l'on peut y ajouter trois ou quatre Parties, et trouver dans ces Parties ajoutées les nouvelles *Fugues* que l'on cherche.

... Souvent une même Partie chante successivement deux *Fugues*, qui d'abord ne paroissent qu'une, et qui par la suite se partagent en deux, ce qui produit encore un effet très-agréable; mais il faut pour lors que la seconde Partie, qui reprend ces *Fugues*, entre immédiatement à l'endroit où elles peuvent être partagées, bien que l'on puisse avancer ou retarder cette *Entrée* de quelques *Temps*, et même de plus d'une *Mesure*.

Il faut que le même nombre de *Soupirs* ou de *Mesures* qui se trouve dans la première Partie, qui reprend une *Fugue*, soit également observé dans celles qui poursuivent la même *Fugue*, c'est-à-dire, que si la première Partie qui reprend la *Fugue* a compté, par exemple, une *Mesure* après celle qui la précède, chacune des autres Parties doit compter le même nombre de *Mesures* après celle qui la précède immédiatement. Cette Règle n'est cependant pas si générale, qu'on ne puisse y contrevenir quelquefois, sur tout quand la *Fugue* a été entendue dans chaque Partie...; car il est bon de sçavoir, que comme la *Dominante* doit répondre à la *Note tonique*, pareillement la *seconde Note* à la *sixième*, etc. ce qui s'accorde d'un côté au bout d'une ou de deux mesures, peut bien ne pas s'accorder de l'autre après un pareil nombre de *Mesures*. Ce seroit donc trop borner le génie d'un Auteur, de le restreindre dans les premières limites; et tel, qui ne voudra pas en convenir, trouvera mille *Desseins* sous ses pas, dont peut-être aucun ne pourra s'assujettir à cette contrainte¹.

Au reste, ajoute-t-il en terminant, « la *Fugue* est un ornement dans la musique, qui n'a pour principe que le bon goût, de sorte que les Règles les plus générales que nous venons d'en donner, ne suffisent pas encore pour y réussir parfaitement. » Comme on le voit, les formules laudatives sont à peine dissimulées sous la phraséologie un peu lourde de l'écrivain. L'attention est plus ou moins directement appelée sur la « perfection de l'ouvrage » et l'« adresse » de l'auteur, son « bon goût », voire même son « génie ». Il faut démontrer que l'entreprise était malaisée, et, pour que le lecteur en soit bien convaincu, on a soin de terminer le chapitre XLIII par cet alinéa caractéristique :

Quelques difficultés qu'il y ait à remplir d'un beau Chant toutes les Parties d'un *Quatuor*, ou d'un *Quinque*, il faut cependant faire tous ses efforts pour y réussir; et c'est peut-être principalement en faveur de ces sortes de Pièces, que la *Fugue* a été inventée; car outre qu'elles n'ont guères d'agrément sans ce secours, c'est que la *Fugue* qui renaît tantôt dans une partie, tantôt dans une autre, surprenant agréablement l'Auditeur, le force en quelque façon de détourner son attention des parties qui pourroient pour lors être dénuées de Chant, pour la donner entièrement à celle qui reprend cette *Fugue*; c'est aussi par ce moyen que l'on peut adroitement attirer l'Auditeur, en fixant son attention sur l'objet qui le frappe le plus. D'ailleurs le Chant de la *Fugue*, et celui des Parties qui doivent l'accompagner, outre les silences que l'on peut y introduire, lorsque l'on sent que le Chant n'en seroit point assez

1. « Voyez sur ce sujet les *Fugues* de *Raucæ factæ sunt* et de *Defecerunt oculi mei*, dans l'Exemple précédent. » Note de J.-Ph. Rameau.

gracieux, dépendant absolument de nôtre goût, c'est à nous de sçavoir faire un bon choix, pour que le succès en soit favorable.

On observera que le compositeur use d'un vocabulaire spécial, et que ses façons de s'exprimer diffèrent un peu de celles qui nous sont aujourd'hui familières. Par exemple, à propos de ce *Laboravi*, il parle de « quatre fugues » ; or il faut entendre par ce mot non pas une quadruple fugue, mais une simple fugue, à trois contre-sujets. La conduite du morceau n'est pas, d'ailleurs, celle à laquelle les auteurs classiques nous ont habitués ; on ne rencontre ni la modulation à la sous-dominante, ni la pédale ; et bien des artifices, comme la présentation du sujet par augmentation ou diminution, n'ont point ici trouvé leur emploi. Certes, si l'auteur du motet *Laboravi* avait voulu se mesurer pour la composition théorique de la fugue avec l'auteur de la *Messe en si mineur*, comme l'audacieux Marchand avait cru pouvoir un jour se le permettre pour la science pratique du toucher de l'orgue, il est certain que le maître français aurait dû encore s'incliner vaincu devant le maître allemand. Mais il faut faire la part des circonstances et se rappeler ce qu'était chez nous l'art musical au début du XVIII^e siècle. La France demeurait étrangère aux conquêtes d'un Sébastien Bach ; on ignorait que son génie avait reculé presque sans limites le domaine du contrepoint, et qu'il avait mis au service de la fugue les ressources inépuisables d'une imagination toujours jeune et sans cesse renouvelée. Aussi, de ce côté du Rhin, l'effort de Rameau marque-t-il un progrès ; sa fugue marche avec aisance ; l'agencement des voix y est ingénieux, le sentiment expressif, et l'effet général très digne d'intérêt¹.

Le texte musical de notre édition a été établi d'après le texte de 1722, qui, révisé par Rameau lui-même, ne pouvait manquer d'être correct. Une faute toutefois s'était glissée à la mesure 43. Les seconds sopranos avaient, sous les syllabes *cæ factæ sunt*, une blanche pointée suivie de deux croches. Or cette mesure qui est une partie du premier contre-sujet, « la seconde fugue », comme écrivait Rameau, a été présentée tout d'abord avec une blanche, une noire pointée et une croche. La régularité de l'imitation exigeait que cette version fût adoptée.

II

DEUS NOSTER REFUGIUM

Ce Psaume, qui porte le chiffre 45, est un des trois qui se chantent le jeudi, à Sexte. Il comprend onze versets dont chacun forme, dans l'œuvre de Rameau, un morceau séparé. En voici le texte latin, d'après la Vulgate, et la traduction en prose française avec commentaire par Le Maistre de Sacy² :

Ps. 45. L'auteur de ce Psaume assure que ceux qui sont, comme le peuple d'Israël, sous la conduite et la protection de Dieu, ne sauraient être ébranlés, ni vaincus ; que les merveilles que Dieu a faites dans tous les temps en faveur de son peuple, en rendent témoignage à toute la terre ; et qu'ainsi ceux qui seront alarmés à la vue de leurs ennemis, doivent se rassurer et mettre toute leur confiance en la bonté de Dieu. — Les S.S. Pères conviennent que ce Psaume regarde littéralement même l'Eglise attaquée par les infidèles, et délivrée de leurs persécutions par le secours du Seigneur.

Deus noster refugium et virtus : adjutor in tribulationibus quæ invenerunt nos nimis.
Propterea non timebimus, dum turbabitur terra et transferentur montes in cor maris.
Sonuerunt et turbatae sunt aquae eorum ; conturbati sunt montes in fortitudine ejus.
Fluminis impetus letificat civitatem Dei ; sanctificavit tabernaculum suum Altissimus.

1. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que Rameau est un des maîtres et un des novateurs de l'art lyrico-dramatique, ignoré de Séb. Bach, et que son instrumentation se rapproche beaucoup plus de l'orchestre moderne que celle de son génial contemporain.

2. Paris, 1759.

Deus in medio ejus non commovebitur; adjuvabit eam Deus manè diluculo.
Conturbatæ sunt gentes, et inclinata sunt regna; dedit vocem suam, mota est terra.
Dominus virtutum nobiscum, susceptor noster Deus Jacob.
Venite et videte opera Domini, quæ posuit prodigia super terram, auferens bella usque ad finem terræ.
Arcum conteret, et confringet arma, et scuta comburet igni.
Vacate et videte quoniam ego sum Deus; exaltabor ingentibus, et exaltabor in terrâ.

Dieu est notre refuge et *notre* force; et c'est lui qui nous assiste dans les grandes afflictions qui nous ont enveloppés.

C'est pourquoi nous ne serons point saisis de crainte quand la terre serait renversée, et quand les montagnes seraient transportées dans le fond de la mer.

Ses eaux ont fait un grand bruit, et ont été toutes agitées; les montagnes ont été renversées par sa puissance.

Un fleuve réjouit la cité de Dieu par l'abondance *de ses eaux*; le Très-Haut a sanctifié *et s'est consacré* son Tabernacle.

Dieu est au milieu d'elle; *c'est pourquoi* elle sera inébranlable, et Dieu la protégera dès le grand matin.

Les nations ont été emplies de troubles et les royaumes ont été abaissés; il a fait entendre sa voix, et la terre a été ébranlée.

Le Seigneur des armées est avec nous; le Dieu de Jacob est notre défenseur.

Venez et voyez les œuvres du Seigneur, les prodiges qu'il a fait paraître sur la terre, en faisant cesser *toutes* les guerres jusqu'au bout de l'univers.

Il brisera l'arc, et mettra les armes en pièces; et il brûlera les boucliers *en les jetant* dans le feu.

Soyez dans un *saint* repos, et considérez que c'est moi qui suis Dieu *véritablement*; je serai élevé au milieu des nations, et je serai élevé dans toute la terre.

A titre de curiosité, nous reproduisons ici, comme nous l'avons fait déjà dans le premier volume des Motets, une traduction en vers de ce psaume, parue à Bâle au xviii^e siècle¹.

Dès qu'un mal cruel nous accable,
Dieu nous tend sa main secourable;
Souvent nous l'avons éprouvé,
Et toujours prêt il s'est trouvé.
Nous ne craignons plus dans la guerre,
Dussions-nous voir trembler la terre,
Et par des prodiges nouveaux
Les monts s'abîmer dans les eaux;
Dussions-nous voir les mers profondes
Bruire, écumer, enfler leurs ondes,
Et, par leur orgueilleux pouvoir,
Les plus hauts rochers se mouvoir.
Au milieu des plus grands orages,
Nos ruisseaux gardant leurs rivages,
Réjouiront notre cité,
Où Dieu fait voir sa majesté.
Dans cette ville sainte et belle
Dieu fait sa demeure éternelle;
Jamais rien ne l'ébranlera;
Le Tout-Puissant la soutiendra.

Cent peuples contre nous s'émurent;
Comme des torrents ils coururent;
Du bruit des voix l'air se fendait;
Sous leurs pas la terre fondait.
Mais le Dieu qui préside aux armes
Fut avec nous dans nos alarmes;
Le Dieu de Jacob, le Dieu fort
Est notre tout, notre support.
Que chacun contemple en soi-même
Ce qu'a fait son pouvoir suprême,
Les lieux aujourd'hui désertés
Qu'on vit autrefois habités!
Enfin il fait cesser la guerre,
Et donne la paix à la terre;
En tous lieux il brûle les chars,
Rompt les lances, brise les dards.
Cessez, dit-il, votre insolence,
Mortels, révélez ma puissance!
Craignez le Dieu de l'univers,
Adoré des Peuples divers.

1. Les Psaumes de David mis en vers françois et les Cantiques sacrés revus et approuvés par les Pasteurs et Professeurs de Genève.

Rameau a qualifié son œuvre : *Motet à grands chœurs*, et nous renvoyons pour l'explication de ce terme au Commentaire bibliographique du premier volume des Motets, page xxii. Comme pour les autres Psaumes *In Convertendo* et *Quam dilecta*, il a divisé sa partition en soli et chœurs, ceux-ci écrits à quatre parties : Dessus, Haute-contre, Taille (aujourd'hui Ténor) et Basse. Quant à l'époque de la composition, nulle indication ne nous est parvenue qui puisse fixer nos incertitudes; c'est seulement par le style, par l'allure générale, par la puissance de certains effets d'un caractère dramatique, qu'on peut juger un tel motet postérieur au *Laboravi* et probablement contemporain des premiers opéras du maître.

Les documents auxquels nous avons eu recours pour établir le texte du *Deus noster refugium* sont les mêmes que ceux du *Quam dilecta* : point d'autographe, point de parties d'orchestre; seulement deux copies anciennes de partitions, appartenant à la Bibliothèque Nationale et provenant du fonds de Croix.

La première (A) forme un volume *in-folio* avec tranches rouges et reliure ancienne en veau (Inv. Vm.¹ 507); papier fort et rayé à 14 portées. Ce volume, paginé de 1 à 205, contient trois motets : *In Convertendo*, *Quam dilecta* et *Deus noster refugium*. Ce troisième et dernier psaume occupe les pages 142 à 205, tandis que quarante et une pages sont encore restées vides à la suite, comme si elles attendaient la copie d'une ou de plusieurs autres œuvres.

La deuxième (B) forme un volume *in-quarto* avec tranches rouges et reliure ancienne en veau (Inv. Vm.¹ 508); papier fort et rayé à 12 portées. Ce volume, où la pagination est spéciale à chaque morceau, contient, outre les trois motets que nous venons de citer, deux cantates, *Thétis* et *Impatience*. Le psaume *Deus noster refugium* occupe les feuilles numérotées de 1 à 63, et, contrairement aux deux autres, ne porte pour les basses aucun chiffre d'accord.

Ces deux sources d'édition n'en font qu'une réellement; car les deux manuscrits ont été manifestement copiés l'un sur l'autre. L'ordre dans lequel nous les avons présentés est conforme au classement par numéros de la Bibliothèque Nationale; mais une étude comparative des deux textes nous a révélé que le volume *in-quarto* (manuscrit B) était antérieur au volume *in-folio* (manuscrit A); ce dernier contient en effet quelques rares fautes de copie qui ne se retrouvent pas dans l'autre.

Voici maintenant les particularités de détail qui méritent d'être relevées et consignées ici :

Pages 8, mes. 5, et 9 mes. 10. Dans les deux manuscrits, la dernière note des Premiers Violons (*si* bémol) est une double croche, ce qu'il faut considérer comme une négligence du copiste.

Page 9, mes. 4. A la partie de chant, les deux manuscrits ont un *la* bémol, que contredit forcément la cadence en *si* bémol.

Page 10, mes. 12. Remarque analogue à la première en ce qui concerne l'*ut* final des Premiers Violons, indiqué par erreur comme double croche.

Page 13, mes. 3 et 10. Même remarque pour le *si* bémol du chant, et le *si* bémol final des Premiers Violons.

Page 14, mes. 4. Le Premier Soprano comportait une différence de notation qui l'empêchait de marcher à la tierce du Deuxième Soprano.

Page 14, mes. 5. La dureté que produisent avec la basse les deux dernières doubles croches du Second Soprano pourrait être évitée par leur transformation en triples croches.

Page 17, mes. 1. Les deux copies ont pour la basse du chant : *la* (noire), *la* (croche pointée), *ré* (double croche), *ré* (blanche). Ce *ré* double croche est une anticipation qui ne va pas sans quelque dureté avec l'*ut* dièse du Soprano : nous l'avons remplacé par un *la*.

Page 28, mes. 4. La croche des altos (*ré*) est une noire sur les copies, par une négligence évidente du copiste.

Page 30, mes. 10, 11, 12. Les notes des Premiers Violons, rectifiées pour notre Édition, prouvaient que le copiste avait lu ce passage en clef d'*ut*, première ligne, au lieu de la clef de *sol*.

Page 32, mes. 4. L'alto a comme première note un *fa*; le *ré* a paru préférable.

Page 36, mes. 11. Le bémol devant le *la* des Violons a été maintenu malgré sa bizarrerie.

Page 43, mes. 5. Les manuscrits donnent aux Premiers Violons un *la* (blanche), suivi d'un *ut* (noire), alors qu'ils devaient manifestement marcher en tierce avec les Seconds; c'est pour-quoi le *si* (croche) a été intercalé entre le *la* (noire pointée) et l'*ut* (noire).

Page 43, mes. 8. La marche des Seconds Violons a été de même rectifiée pour s'accorder avec celle des Premiers.

Page 48, mes. 3 et 13. L'*ut* a été substitué au *la* comme dernière note à la partie de Contralto, puis à celle de Premier Ténor, en conformité avec le Thème initial.

Page 54, mes. 6, 7, 8, 9. Les Seconds Violons présentent sur les deux manuscrits une suite de notes incompréhensibles ne s'accordant avec aucune des autres parties. Tout le passage a dû être reconstitué par voie d'hypothèse.

Page 57, mes. 7. Le *la* bémol de la Basse semble douteux et fautif.

Page 63, mes. 7 à 11. Le copiste a lu ce passage en clef d'*ut* première ligne, c'est-à-dire une tierce plus bas; l'erreur a été réparée.

Le dernier numéro du motet porte en tête (et dans les deux copies A et B, ce qui prouve assurément que l'une a été faite sur l'autre) ces mots tracés par une écriture ancienne : *on n'a point retrouvé les paroles de ce récit*. La rédaction de cette note est assez bizarre. Si on la prenait au pied de la lettre, on se mettrait vite en quête de paroles, et on les découvrirait aisément, puisque ce sont celles de la dernière strophe du Psaume 45 : *Vacate et videte quoniam ego sum Deus*, etc. Mais le copiste ou le possesseur du manuscrit a voulu dire que l'on n'avait pas retrouvé le *chant* des paroles, *id est* : la partie vocale. Or cette lacune laisse entrevoir un impénétrable mystère. Si le morceau tout entier avait disparu, on pourrait s'expliquer la chose par la suppression accidentelle des dernières pages de l'autographe ou de la partition ayant servi de modèle. Mais comment les parties de flûtes et de basse continue, ont-elles seules survécu? Quel modèle le copiste avait-il donc sous les yeux? Faut-il admettre que la partition ait été reconstituée après coup, d'après des parties séparées par suite de négligence ou d'accident? Cette existence de parties séparées permettrait alors de supposer qu'une exécution ancienne avait pu avoir lieu, où et quand? Toutes questions qui demeurent à l'heure actuelle sans réponse et laissent le champ libre au jeu des suppositions.

III

DILIGAM TE

Les circonstances qui ont accompagné la découverte de ce motet ne nous ont pas permis de l'admettre sans réserves, et nous ont obligés, pour que notre responsabilité fût complètement dégagée, à l'insérer sous forme de supplément. Une note dont nous avons déjà parlé¹ avait éveillé notre attention et piqué notre curiosité. Sur la feuille de garde du manuscrit B appartenant à la Bibliothèque Nationale et mentionné plus haut (Inv. Vm.¹ 508), on lit : « *Ouvrages de M. Rameau contenus dans ce volume : motets à grands chœurs || In Convertendo, etc. quam Dilecta, etc. Deus noster refugium, etc. || Il a aussi composé le motet : Diligam qui n'est pas ici.* »

1. V. Commentaire bibliographique du premier volume des Motets, page xxvii.

Cette mention émane plus que probablement de l'ancien propriétaire du volume, M. de Croix, et son témoignage est digne de foi, car il s'était appliqué à recueillir avec un soin pieux tout ce qui se rapportait à Rameau et à ses œuvres. Il savait donc que Rameau avait mis en musique le Psaume *Diligam te* : peut-être l'avait-il vu entre les mains d'une personne qui le lui avait promis ; peut-être ainsi les pages blanches laissées à la fin du volume étaient-elles destinées à la copie de ce motet. C'est alors que nous fut précieux le secours de M. Richert, bibliothécaire au Département des Imprimés. Avec autant de bonne grâce que de compétence il s'intéressa à nos recherches, et, mis sur la piste, il pratiqua de sérieuses fouilles dans les liasses de musique religieuse anonyme que possède la Bibliothèque Nationale. Un jour enfin, il nous présenta le manuscrit (Vm.¹ 1391), cahier non relié de 16 feuilles avec 31 pages écrites, format in-quarto à la française, papier à 18 portées. En tête du morceau : *Diligam te P. 17^e Motet à grands chœurs Par M...* Ici, une déchirure du papier enlevait justement le mot décisif qu'une main étrangère avait reporté à la page suivante ; dans l'échancrure en effet apparaissait le nom de Rameau, tracé primitivement au crayon, et depuis repassé à l'encre. Une autre annotation, contemporaine du manuscrit, figure en marge de la première accolade avec ces mots, qui ne laissent pas de doute sur la provenance : *A M^r || Le Grand || de Rouen || C'est M. || Le Gros || qui m'a || remis ce || motet.*

Un examen superficiel de la pièce aurait pu laisser croire qu'il s'agissait de l'autographe même de Rameau, car l'écriture n'est pas sans analogie avec la sienne. Elle a été tracée en tout cas par la main non d'un copiste de profession, mais d'un artiste-musicien, d'un compositeur, peut-être de quelque élève de Rameau lui-même, ce qui expliquerait les analogies d'écriture. On n'y rencontre point ces fautes grossières et toujours trop nombreuses qui émaillent les copies de l'époque, et nous n'en voyons que deux à signaler :

Page 89, mes. 6, 7 et 8. Le manuscrit ne contient aucune indication spéciale pour les hautbois qui jusque-là sont écrits sur la même portée que les violons. De là certaines obscurités, par exemple aux mesures 4 et 5 de la page précédente où les hautbois cessent de marcher à l'unisson des violons. Or ici, il n'est pas possible que l'auteur ait confié à des hautbois un tel dessin de doubles croches, qui convient spécialement à des violons ; il faut donc croire à une négligence, et l'on a complété la partie avec des tenues, correspondant à celles des cors.

Page 104, mes. 1. Dans la partie de chant, le *mi* (noire) qui porte la syllabe *it* du mot *contremuit*, manque sur le manuscrit.

La pièce offre un évident intérêt. Nous ignorons ce M. Le Grand, de Rouen, qui la possédait ; mais nous connaissons le M. Le Gros qui la lui avait donnée, car il est bien vraisemblable qu'il s'agit du Directeur des Concerts Spirituels. Il l'avait trouvée dans son matériel d'orchestre, et en avait disposé au profit d'un ami, d'un amateur de musique, peut-être de quelque confrère, entrepreneur de Concerts.

Si l'on ne consulte que le caractère général de l'œuvre, on n'est pas trop éloigné de l'attribuer à Rameau lui-même ; elle ne serait pas indigne de lui, et porte assurément la marque d'un compositeur de talent. D'autre part, certaines raisons d'ordre matériel combattent l'authenticité ou du moins laissent place au doute. Le nom des instruments est bien écrit en français, conformément aux habitudes de Rameau ; mais certaines désignations de morceaux, *aria*, *coro*, et certaines indications de nuances, *poco f*, *allegro con spirito*, sont données en italien, ce que Rameau ne semble jamais avoir fait. De plus, la clef de *sol* première ligne, dont Rameau usait volontiers pour les Premiers Violons, a fait ici place à la clef d'*ut* première ligne, modification notable et assez caractéristique. A la rigueur, on pourrait donner l'explication suivante : Ce manuscrit proviendrait d'un élève de Rameau qui l'aurait établi, peut-être longtemps après sa composition, afin d'en permettre l'exécution, par exemple, aux Concerts Spirituels ; et, complé

tant ou modifiant les indications de son maître, il aurait adopté pour plus de précision la terminologie italienne qui commençait à être en faveur auprès des musiciens et à se répandre dans les orchestres de notre pays.

Diligam te, qui porte dans le Psautier le numéro 17, se chante le dimanche à Tierce. Comme il est assez long, le musicien a fait choix de 10 versets sur les 50 dont il se compose; ce sont les numéros 1, 3, 5, 7, 9, 10, 25, 26, 27 et 46, pris, comme on le voit, au début, au milieu et à la fin du Psaume, mais sans ordre déterminé, moins au gré de la raison que de la fantaisie. Voici le commentaire qu'en donne Le Maître de Sacy, avec le texte latin et la traduction des versets adoptés :

Ps. 17. David décrit les maux où la Providence divine l'a exposé et remercie Dieu de l'en avoir délivré. Il rapporte les diverses merveilles que Dieu a faites autrefois en faveur de son peuple, afin d'en glorifier sa grandeur et sa toute-puissance.

Diligam te, Domine, fortitudo mea; Dominus firmamentum meum, et refugium meum, et liberator meus.

Laudans invocabo Dominum, et ab inimicis meis salvus ero.

Dolores inferni circumdederunt me; præoccupaverunt me laquei mortis.

Commota est et contremuit terra; fundamenta montium conturbata sunt et commota sunt, quoniam iratus est eis.

Inclinavit cælos et descendit; et caligo sub pedibus ejus.

Et ascendit super Cherubim, et volavit; volavit super pennas ventorum.

Cum santo sanctus eris, et cum innocente innocens eris.

Et cum electo electus eris, et cum perverso perverteris.

Quoniam tu populum humilem salvum facies, et oculos superborum humiliabis.

Vivit Dominus, et benedictus Deus meus; et exaltetur Deus salutis meæ.

Je vous aimerai, Seigneur, *vous qui êtes toute* ma force; le Seigneur est mon appui, mon ferme refuge et mon libérateur.

J'invoquerai le Seigneur en le louant; et il me sauvera de mes ennemis.

J'ai été assiégé par les douleurs de l'enfer; et les filets de la mort m'ont enveloppé.

La terre a été émue, et elle a tremblé; les fondements des montagnes ont été secoués et ébranlés, à cause que *le Seigneur* s'est mis en colère contre eux.

Il a abaissé les cieux et est descendu; un nuage obscur est sous ses pieds.

Il est monté sur les Chérubins, et il s'est envolé; il a volé sur les ailes des vents.

Vous serez saint avec celui qui est saint, et innocent avec l'homme qui est innocent.

Vous serez pur *et sincère* avec celui qui est pur *et sincère*; et à l'égard de celui dont la conduite n'est pas droite, vous vous conduirez avec *une espèce de dissimulation et de détour*.

Car vous sauverez le peuple qui est humble, et vous humilierez les yeux des superbes.

Vive le Seigneur, et que mon Dieu soit béni! que le Dieu qui me sauve soit glorifié!

A cette traduction en prose joignons, comme nous l'avons fait précédemment, la traduction en vers due au poète (!) genevois :

Je t'aimerai, Seigneur, d'un amour tendre,
Toi dont le bras me sut si bien défendre.
Dieu fut toujours mon fort, mon protecteur,
Ma tour, ma roche et mon libérateur.
.....
Dès qu'au besoin je l'invoque avec foi,
Des ennemis délivré je me voi.
.....
Cent fois la mort ses filets vint me tendre ;
Et tous les jours quelque péril nouveau
Me conduisait sur le bord du tombeau.
.....
Soudain, partout tremblèrent les campagnes ;
On vit crouler les plus hautes montagnes
De leur sommet jusques au fondement,
Tant son courroux se montra véhément.
.....
Le ciel s'abaisse ; il y fait ouverture ;
L'air sous ses pieds forme une nuit obscure.
Environné de Chérubins volants,
Il est porté sur les ailes des vents.
.....
.....
Grand Dieu, le juste éprouve ta justice.
Pour le clément tu te montres propice,
Pur pour le pur ; mais l'inique obstiné
A tes rigueurs se voit abandonné.
Les affligés jamais tu ne délaisses ;
Des orgueilleux le sourcil tu rabaisses.
.....
.....
Loué soit donc le Seigneur plein de gloire,
Le Dieu vivant, l'auteur de ma victoire !

En terminant ce Commentaire, il me paraît intéressant de soulever, sinon de résoudre, la question de savoir si les cinq motets recueillis dans notre Édition sont les seuls ouvrages de musique sacrée, qu'ait écrits la plume de Rameau. L'affirmative est peu probable, car elle irait à l'encontre de toute vraisemblance. Pendant la vingtaine d'années qu'il exerça les fonctions d'organiste, Rameau a dû, ne serait-ce que pour les offices de l'église où il exerçait ses talents, composer des morceaux religieux plus ou moins développés, plus ou moins appropriés aux ressources vocales et instrumentales dont il disposait.

Mais le Temps sur son aile emporte toute chose.

Dans les vicissitudes qu'ont traversées les bibliothèques, dans les ruines trop souvent complètes qu'ont subies églises et couvents à la fin du siècle dernier, bien des partitions, bien des copies anciennes, bien des feuilles de musique ont disparu, et sans retour. Une fois cependant, nous eûmes l'émotion de nous croire sur le chemin d'une découverte. Je possède en effet dans ma collection personnelle d'autographes tous les papiers provenant de Xavier Boisselot et de son beau-père Le Sueur ; or, parmi la musique de ces deux compositeurs, j'avais trouvé le

début gravé du Psaume *Inclina Domine*, sur une feuille détachée d'un volume, et portant comme titre : *Motet à voix seule (avec un Dessus de Violon) du Pseaume 85*. L'édition datait du commencement du XVIII^e siècle, et tout en haut de la page on avait écrit à l'encre : *Musique de Rameau*. Cette écriture, je la connaissais par d'autres et nombreux spécimens, était celle de M^{me} Le Sueur, née Jamont de Courchamps, et le témoignage de cette dame méritait bien quelque considération. Intelligente, active, d'un dévouement sans borne à la cause de son mari, elle était par lui associée à tous ses travaux, et, quand elle fut devenue veuve, elle s'occupa de publier ses œuvres, les copia de sa main, vérifia elle-même toutes les sources grecques et latines où l'auteur avait puisé, et se fit ainsi son collaborateur posthume avec un infatigable dévouement. Elle devait tenir de Le Sueur l'indication qu'elle avait transcrite sur cette feuille, et Le Sueur, maître de chapelle avant la Révolution, semblait bien placé pour connaître exactement la musique religieuse de Rameau, car si tous deux n'étaient pas contemporains, l'un du moins était né peu de temps après la mort de l'autre. M. Richert, dont nous avons déjà signalé la complaisance, et à qui nous renouvelons ici nos remerciements, fit les recherches nécessaires, et trouva le volume dont cette feuille était tirée. Le motet avait pour auteur, hélas ! un musicien dont la postérité ignore le nom : E. Foliot. Notre doute était dissipé, notre espoir anéanti.

Il faut donc jusqu'à nouvel ordre s'en tenir aux cinq motets contenus dans les deux volumes de la présente Édition, et n'attendre que d'un hasard heureux, mais fort improbable, l'accroissement de leur nombre. Du moins suffisent-ils pour affirmer la maîtrise de leur auteur. On connaissait ses œuvres profanes et on les tenait pour bonnes ; on ignorait ses œuvres sacrées, et l'on saura désormais qu'il ne s'y montre point inférieur. Rameau a maintenant sa place marquée dans l'histoire de la musique religieuse en France ; il est un précurseur, un ancêtre dont l'héritage a été recueilli par Le Sueur et Berlioz, les maîtres d'hier, par Gounod et Saint-Saëns, César Franck et Théodore Dubois, les maîtres d'aujourd'hui.

CHARLES MALHERBE.

Cormeilles (Eure), août 1899.



JEAN-PHILIPPE RAMEAU

LABORAVI

Motet pour Chœur avec acct d'Orgue

(Modéré)

SOPRANOS

HAUTES-CONTRE

TÉNORS

BASSES

BASSE CONTINUE
ORGUE

PIANO

(Modéré)

The second system of the musical score continues the vocal and instrumental parts. The vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) show the continuation of the lyrics. The organ part (Basse Continue) and the piano accompaniment (Piano) provide harmonic support. The tempo remains 'Modéré'. The lyrics for this system are: 'mans La-bo-ra - vi cla-mans. La-bo-ra-vi'.

sunt fau-ces me - æ, fac - tæ sunt fau - ces me - æ. La-bo-
 cla - mans. Rau - cæ fac - tæ sunt fau-ces me -
 - mans, cla - mans.
 cla - mans, cla - mans, cla - mans, La-bo-ra -
 la-bo-ra - vi cla -
 6 5 7 9 8 6 5 9 8

-ra - vi cla - mans.
 - æ. La-bo-ra - vi cla - mans, De - fe - ce - runt
 Rau - cæ fac - tæ sunt fau-ces me - æ, fac - tæ sunt fau-ces, fau-ces
 - vi cla - mans. Rau -
 - mans, la-bo-ra - vi cla - mans.
 9 8 6 4 6 5 6 6 4

De - fe - ce - runt o - cu - li me - i, dum
 o - cu - li me - i, dum spe - ro in De - um me - um, dum spe - ro.
 me - æ.
 Labo - ra - - vi cla -
 - cæ fac - tæ sunt fau - ces me - æ, cla - mans.
 Rau - cæ fac - tæ sunt fau - ces me - æ, cla -

6 5 7 7 9 7 #5 6 6 5 #

spe - ro, dum spe - ro in De - um me - um.
 La - bo - ra - - vi cla -
 - mans, cla - mans, cla - mans.
 - mans. De - fe - ce - runt o - cu - li me - i, dum spe - ro, dum
 #2 6 7 5 9 8 5 #6

Rau - cæ fac - tæ sunt fau - ces me - æ, fac - tæ sunt fau - ces
 - mans, clamans, cla - mans, cla - mans. Rau - cæ fac - tæ
 De - fe - ce - runt o - cu - li
 De - fe - ce - runt o - cu - li me - i, dum spe - ro in De - um me -
 spe - ro, spe - ro, spe - ro in De - um me - um, dum spe - ro, dum spe - ro, spe - ro, spe - ro in De - um

Figured bass notation: 6 6 4 6 5 7 7 5 6 5 6 6 4 6 5 6 7

me - æ. De - fe - ce - runt o - cu - li me - i, dum spe - ro, spe - ro,
 sunt fau - ces me - æ, fau - ces, fau - ces me - æ.
 me - i, dum spe - ro in De - um me - um, dum
 - um, dum spe - ro, spe - ro in De - um me - um, dum spe - ro, spe - ro,
 me - um, dum spe - ro, dum spe - ro, dum spe - ro in De - um me - um.

Figured bass notation: 7 9 9 8 6 9 6 7 4 7 3 6 4 1 6 6 6 4

spe-ro in De-um me - um. La-bo-ra - - vi, la-bo-ra - vi clamans, cla -

La-bo-ra - - vi clamans, cla -

spe-ro, spe-ro, spe-ro in De-um me - um, dum spe-ro in De - um me -

spe-ro in De-um me - um, dum spe - - ro in De - um me -

La-bo-ra - - vi cla-mans, cla -

6 5 6 6 6 6 6 6 7 4 7 3

- mans. Dum spe-ro, spe-ro,

- mans. De-fe-ce-runt, de-fe-ce-runt

- um. De-fe-ce-runt o - cu-li me-i, dum spe-ro in

- um. De-fe-ce-runt o - cu-li me-i, dum spe-ro, in De-um me - um. Rau -

- mans. De-fe-ce-runt

6 6 6 6 6 6 6 6

spe - ro in De - um, dum spe - ro in De - um me - um, dum

o - cu - li me - i, dum spe - ro in De - um me - um, dum spe-ro, spe-ro,

De - um me - um. Rau - cæ fac - tæ sunt fau - ces me - æ,

- cæ fac - tæ sunt fau - ces me - æ,

o - cu - li me - i, dum spe - ro in De - um me - um,

7 6 4 5 9 7 #6 5 6 6 4 6 6

spe-ro, spe-ro, spe-ro, spe-ro in De - um, spe - ro, spe-ro in De - um me - um.

spe-ro in de - um, spe - ro, dum spe-ro, spe - ro in De - um me - um.

dum spe-ro, spe-ro, spe - ro, dum spe - ro, spe-ro in De - um me - um.

dum spe-ro, spe-ro, spe-ro in De - um me - um, in De - um me - um.

dum spe-ro, spe-ro, spe-ro in De - um me - um.

6 # 6 1 6 6 #4 6 4 6 5 6 6 4 6 5 #4 #6 7 4 7